

4. *Вантенков И. П.* Бунин — повествователь. С. 74; *Мальцев Ю.* Бунин И. А. 1870–1953 гг. С. 160; *Никулин Л. В.* Чехов, Бунин, Куприн: Литературные портреты. М., 1960. С. 74–75.
5. *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1966. Здесь и далее в круглых скобках приводятся цитаты из текста по этому изданию. Римская цифра означает номер тома, арабская — страницу.
6. *Бабореко А. И.* Бунин И. А.: Материалы для биографии. М., 1983. С. 168.
7. *Атарова К. Н., Лескис Г.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 42.
8. *Чуковский К. И.* Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина // И. Бунин: pro et contra. СПб., 2001.

© Карпова О. М.
г. Стерлитамак

ИЗОБРАЖЕНИЕ В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

Изображение в романе А. Платонова складывается из ряда эстетически самодостаточных художественных уровней, каждый из них создает особый эмоциональный рисунок и порождает поэтическую атмосферу. На уровне эмоционального тона [1] мы наблюдаем слияние двух сквозных стихий — лирической и драматической, вызванных различным характером взаимоотношений героев и автора с миром в целом. На уровне поэтического слова открывается многослойность значений, мы имеем дело с многоголосьем [2], словом-напоминанием, с диалогическим словом. Каждый из названных уровней позволяет охарактеризовать мироотношение автора и героев романа. В настоящей работе предпринята попытка выявить некоторые особенности организации эмоционально-оценочного материала в романе А. Платонова «Счастливая Москва».

В платоновском тексте изображение отличается высокой эмоциональной и поэтической напряженностью. Небольшое количество объектов, около которых строится текст, подчиняет себе в тесном переплетении все его прочно вписанные в структуру слагаемые. Тонкая наблюдательность, часто рефлексия, стремление передать не столько определившееся, сформировавшееся чувство, восприятие чего-либо, но и чувство еще не сложившееся, становящееся, трудно уловимое и тем более трудно определяемое словами, служат в значительной степени стимулом к усиленному эпитетному обрамлению объектов, крайне разнообразному по отбору признаков в тексте А. Платонова. Группировка эпитетов в «Счастливой Москве» по более или менее общим тематическим разделам с учетом определяемого ими круга объектов позволяет проследить характер отношения автора к воспроизводимым объектам действительности. Остановимся на эпитетах, обозначающих в романе «Счастливая Москва» звучание и цвет объектов, т. е. элементов, отражающих слуховое и зрительное восприятие мира.

В системе платоновского изображения звук является особым звеном, формирующим и окрашивающим поэтический мир «Счастливой Москвы» [3]. Обратимся к одному из эпизодов романа Платонова, в котором информация о звучании облечена в различные формы:

«Божко знал, что это прилетела из воздуха Москва (Честнова. — О. К.); вчера он слышал ее *равномерное, гулкое сердце*, — теперь он стоял и плакал от счастья за все смелое человечество, жалея, что не давал Москве в течение двух лет по сто рублей в месяц, а не по полтора» <...>

А на рассвете, заготовив почту человечеству, Божко заплакал; ему жалко стало, что сердце Москвы может летать в воздушной природе, но любить его не может, он уснул и спал без памяти до вечера, забыв про службу.

Вечером к нему постучался кто-то, и пришла Москва счастливая по виду, как постоянно, и с *прежним громким сердцем*. Божко робко, от крайней нужды своего чувства, обнял Москву, а она его стала целовать в ответ. В исхудалом горле Божко *заклокотала* скрытая мучительная сила, и он больше не мог опомниться, узнавая единственное счастье теплоты человека на всю жизнь» [4].

Примечательна судьба эпитета *гулкий*, который из своей звуковой сферы переносится в сферу души — *сердца*, а через них в традиционный символический образ страсти — любви, в сферу чувства. Эпитет *гулкий* оказывается в необычном семантическом окружении, а образ *сердца* мотивирован смыслом предшествующего предложения: *это прилетела из воздуха Москва*, в котором представлена его собственная духовная (воздушная) сфера. Здесь *гулкое сердце* Москвы Честновой озвучивает для Божко дух страдания, переданный в мучительных переживаниях: «...Божко заплакал; ему жалко стало, что *сердце* Москвы может летать в воздушной природе, но любить его не может». Образ воздушной стихии (*прилетела из воздуха*) мотивирует отбор всех остальных слов: *сердце* Москвы Честновой, летающее *в воздушной природе*, дает Божко ощущение счастья за все смелое человечество, т. е. озвучивает и одухотворяет все кругом (ср.: *счастья за все смелое человечество и единственное счастье теплоты человека на всю жизнь*). Образ *сердца* мотивирует отбор всех остальных слов: *томление* Божко по Москве Честновой может давать *громкость*, *озвучивать все кругом*, создавая перифрастическое обозначение проявления чувства (*крайняя нужда чувства* — у Божко), содержание чего повторяется в плане другого опорного образа, не совсем обычного в поэтической традиции — образа страсти, потока звуков («В исхудалом горле Божко *заклокотала* скрытая мучительная сила...»). Данный эпизод замыкается сопоставлением духовных переживаний Москвы Честновой и Божко со звуковой стихией *сердца*, *скрытой мучительной силы* — символами страсти.

В романе Платонова *гулками* могут быть *сердце* (16), *пространство* (17), *теснота будущих механизмов* (19), *равномерные удары паровых копров* (19), а *громкими* (*сердце* — 16, *свобода* — 34). Во всех случаях *гулкий* и *громкий* — своеобразное проявление звуковой природы и деятельности (*сердце*, *механизмы*, *удары*).

Цветовая характеристика предметов и явлений окружающего мира в романе «Счастливая Москва» чаще всего стабильна для небольшого временного отрезка текста. Цветовая схема играет существенную роль в случае, если А. Платонов строит на ней представление о протекании явления, процесса, состояния. Цвет тогда несет дополнительные эмоциональные функции: смена и чередование окраски предметов и явлений природы определяют динамику развития повествования и связанного с ней движения эмоций.

Если обратиться к первому абзацу романа А. Платонова и временно отстраниться от его символического подтекста, то можно убедиться в значении привлекающихся в нем цветовых, вернее, световых переливов:

«Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени. Маленькая девочка увидела его из окна своего дома, проснувшись от скучного сна. Потом она слышала сильный выстрел ружья и бедный, грустный крик — наверно убили бежавшего с факелом человека. Вскоре послышались далекие, многие выстрелы и гул народа в ближней тюрьме... Девочка уснула и забыла все, что видела потом в другие дни: она была слишком мала, и память и ум раннего детства заросли в ее теле навсегда последующей жизнью. Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек — в бледном свете памяти — и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка. Среди голода и сна, в момент любви или какой-нибудь молодой радости — вдруг вдалеке, в глубине тела опять раздавался грустный крик мертвого, и молодая женщина сразу меняла свою жизнь — прерывала танец, если танцевала, сосредоточенней, надежней работала, если трудилась, закрывала лицо руками, если была одна. В ту ненастную ночь поздней осени началась октябрьская революция — в том городе, где жила тогда Москва Ивановна Честнова» (7).

Световая характеристика включает в себя цветовую, она несет интенсивность проявления собственного, присущего данным объектам цвета: *темный человек с горящим факелом, ночь поздней осени, бежавший с факелом человек, в бледном свете памяти, во тьме прошлого, в ту ненастную ночь поздней осени.*

В приведенном отрывке доминируют два цвета-света: *темный* и *светлый*. Гамма «темного» связана с временной ситуацией — *ночь поздней осени, тьма прошлого*; гамма «светлого» (несущего свет, являющегося цветом огня) — с факультативной ситуацией — *темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени*. Обе эти ситуации взаимообусловлены, что и определяет сочетание цветов и их смену при восприятии их героиней. Следует отметить, что эпитетов, несущих собственно цветовую характеристику, здесь мало. Среди привлекаемых слов — *темный* (человек), *горящий* (факел), *бледный* (свет памяти) — цветовым, определяющим градацию цвета объекта можно считать только *бледный* (свет памяти), да и то указание на собственно цвет здесь играет второстепенную роль: цель автора не в фиксации цвета. В сочетании *темный человек с горящим факелом* прилагательное '*темный*' совмещает указание на темноту сознания человека старого мира и черноту *скучной ночи поздней осени* (призрак), с

окраской пламенеющего факела; причастие *горящий* (факел) несет специфически «световую» гамму, определенную предметной сущностью объекта (факел). Все остальные представления цвета — явление вторичное, естественное следствие свойств самих реалий: *скучная ночь*, да еще *поздней осенью*, представляется густо-черной. *В бледном свете памяти* — перифразистическое обозначение воспоминаний Москвы Честновой о *темном человеке с горящим факелом* — отмечено лишь высокой степенью интенсивности цвета явление, еще раз подчеркнутое сочетаниями *убили бежавшего с факелом человека, поднимался и бежал безымянный человек* — *в бледном свете памяти* — *и снова погибал во тьме прошлого*. Центр тяжести в формировании контрастных цветовых сочетаний ложится на слова *тьма, ночь: темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени, во тьме прошлого, ночь поздней осени, в ту ненастную ночь поздней осени*, т. е. на представление о столкновении и зыблющемся колебании черного и огненного цвета-света *горящего факела*. Слова *темный* (человек), *горящий* (факел), *бледный* (свет памяти) несут преимущественно функцию интенсификаторов тьмы и огня.

Это сгущение краски достигается разными приемами: тавтологией сем (*в скучную ночь поздней осени, ночь поздней осени, в ту ненастную ночь поздней осени*), указанием на степень проявления действия, количественным указанием на объем и концентрацию (*темный человек с горящим факелом, убили бежавшего с факелом человека*), указанием на эмоциональное восприятие Москвы Честновой: *Но до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек* — *в бледном свете памяти* — *и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка*. Приведенный анализ имеет целью показать, какими возможностями располагает автор при желании создать цветовое впечатление, минуя непосредственную номинативность соответствующих слов. В системе платоновского изображения эмоциональный образ основан здесь на концентрации и сквозном чередовании сем «тьмы» и «света».

Неожиданные метаморфозы героини, составляющие сюжет романа Платонова, поддерживаются всей системой изображения, в частности мотивом преодоления пространства — изображением полета Москвы Честновой. Мысль и душевные стремления героини проецируются на фон окружающей тьмы-ночи, что вызывает обращение к рождающей образную аналогию судьбе *темного человека* (*темный человек с горящим факелом* — 9; прыжок Москвы Честновой *с горящим парашютом* — 11). В структуре платоновского изображения посредством этой же подробности создается особый эффект — поэтической необходимости ее для целого, причем оба порождаются одним и тем же текстом.

Составным элементом платоновского изображения становятся ретроспекции. Их роль выполняют короткие динамические, повторяющиеся воспоминания о темном человеке с горящим факелом, бессознательно всплывающие в памяти Москвы Честновой. Два рассказа о темном человеке с факелом образуют своеобразный «единый» текст, сюжет которого запечат-

леват процесс становления человеческого «я» героини, ее самовыражения в слове [5]. Рассказываемое «драматическое» событие жизни (*Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени...*) и реальное событие самого рассказывания («лирическое» осмысление героиней драматического события жизни) сливаются в романе Платонова в единое событие художественного текста. Таким образом, сюжетом «Счастливой Москвы» оказывается не только история из жизни героини, но сам рассказ о *темном человеке с горящим факелом* как воссозданная и преображенная реальность. Многозначность слова и образа, свидетельствующие об ассоциативном видении мира, обладает в романе Платонова особым смыслопорождающим потенциалом. Эта многозначность переводит конфликт героини с миром в план преодоления судьбы.

Главный сюжет выстраивания слова в романе Платонова принадлежит Москве Честновой, она вводит в текст всех персонажей, а значит, и оценку, на них направленную [6]. Этапы формирования слова Москвы Честновой связаны не только с эволюцией ее личности, но и взаимодействием со словом другого человека. Проследим, как диалог с Сарториусом и Комягиным формирует речевой образ Москвы Честновой. Чужое по смыслу, но не по стилю слово Сарториуса моделирует особый ракурс:

«— Я видела в детстве, — сообщила Москва, — как ночью бежал человек по улице с огнем на палке, с факелом. Он бежал к людям в тюрьму поджигать ее...

— Много было такое, — произнес Сарториус.

— Мне его жалко все время, его убили потом...

— Что ж такого! — удивился Сарториус. — Мертвых много лежит в земле, и наверно никогда не будет такого сердца, которое вспомнит сразу всех мертвых и заплачет о них. Это ни к чему.

Москва затихла на некоторое время; она глядела на все, как больная, померкшими глазами» (48).

В слове Сарториуса, который воплощает своим существованием готовность «на высшую жертву», изменяется содержание и интонация истории о «темном человеке», поскольку человек как часть живого теплоструйного мира подменен «многими» (*много было такое — мертвых много — всех мертвых — 48*). Не случайно повествователь фиксирует своеобразное потрясение героини после сказанных Сарториусом слов (*затихла на некоторое время — 48*).

Комягин, бывший до изгнания из общественной действительности поэтом и художником, а во время революции прототипом факельщика, увиденного Москвой в детстве, подчиняет свою жизнь одному — быть орудием революции:

«— Ты помнишь, я тебе рассказывала, как я в детстве видела темного человека с горящим факелом — он бежал ночью по улице, а была темная осень и такое низкое небо, что некуда... дышать...

— Помню, — сказал мужской голос. — Я же тебе давал указания, как я бежал тогда от врагов: это был я.

— Тот был старый, — грустно сомневалась Москва.

— Пускай старый. Когда человек живет в виде маленькой девчонки, ей шестнадцатилетний кажется пожилым стариком.

— Это верно, — произнесла Москва; ее голос был немного лукав, немного печален, точно она была сорокалетней женщиной 19 в. и дело шло в большой квартире. — Ты теперь сторел и обуглился» (83–84).

Поведение Комягина формирует сама революция — борьба с врагами. Уточнение (*я бегал тогда от врагов* — 83) здесь является оборотной стороной жизнеспособности, условием выживаемости. Комягин не рефлектирует, а его слово обладает только изобразительной функцией: оно констатирует, смоделированное по типу военного донесения (*я же тебе давал указания* — 83). Приведенные эпизоды (Москва Честнова — Сарториус; Москва Честнова — Комягин) оказываются внутренне диалогичными, и сущность этой диалогичности — в моделировании авторского взгляда на мир [7]. Слово Сарториуса и Комягина, создавая возможность смыслового параллелизма, оказывается важным семантическим звеном. Приведенные эпизоды демонстрируют неоднозначность человеческой природы и передают представление автора о том, что многомерность последней раскрывается постепенно, в ходе повествования о ней. Словом Москвы Честновой прописаны все этапы сюжета о «темном человеке» с факелом, финал которого остается открытым, причем слово героини развивается от стихийной поэтичности к выражению мифопоэтической памяти о мире и человеке.

В системе платоновского изображения линия душевных потрясений Москвы Честновой воплощается как лирический сюжет, который в своем развитии сопрягается с драматическим сюжетом, идущим от автора. Приведенный анализ позволяет нам охарактеризовать мироотношение платоновских героев и механизм рождения эмоциональной оценки автора при внешнем соблюдении Платоновым принципа объективности изображения.

Примечания

1. Корман Б. О. О соотношении понятий «автор», «характер», «основной эмоциональный тон» // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 96–97.
2. Вопрос о поэтическом многоголосье рассмотрен Б. О. Корманом в работе: Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. С. 325–326.
3. См., напр.: Малыгина Н. М. Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М., 2005; Меерсон О. Москва, ты кто? Сходные вопросы без ответов у Хлебникова и Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исслед. и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 205–213; Фоменко Л. Краски и звуки «Счастливой Москвы» // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 176–186.
4. Текст «Счастливой Москвы» цитируется по научному изданию, подготовленному Н. Корниенко. См.: Платонов А. П. Счастливая Москва // «Страна философов» А. Платонова. Вып. 3. С. 16. Далее ссылки на текст даются по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках, выделения курсивом и полужирным шрифтом — мои.
5. Е. А. Подшивалова пишет: «Субъект в произведениях А. Платонова заново творит своим словом мир, представший перед ним как семантически неравные языки

(онтологический, идеологический, бытовой). В своем слове он взаимовывечивает их смыслы, формируя личностный смысл. Слово платоновского субъекта по способу воплощения творческое. И в этом качестве оно типологически родственно традиционному повествовательному слову» (*Подшивалова Е. А. Самовоплощение в слове: автор в постсимволистской литературе // Подшивалова Е. А. Человек, явленный в слове: (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск, 2002. С. 21–22).*

6. Н. Корниенко отмечает: «В свернутом виде идея любви Софьи Александровны Копенкину станет организующей в романе “Счастливая Москва”, героиня которого всех влюбленных в нее героев испытует похожестью на человека с факелом» (*Корниенко Н. В. Между Москвой и Ленинградом: О датировке и авантексте романа «Чевенгур» // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 676).*
7. *Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. М., 1975. С. 95.*

© Кислова Л. С.
Тюмень

«ОТРАЖЕННЫЙ МИР» В ДРАМАТУРГИИ М. АРБАТОВОЙ И Н. ПТУШКИНОЙ

Принципы зеркальности тесно связаны с воплощающей идею двоemi-рия карнавальная эстетикой, поскольку зазеркалье — это мир наоборот, антимир. В карнавале существует сознательная игра с логикой, здравым смыслом и общепринятыми стереотипами, пересматриваются традиционные представления, правила поведения, понятия и категории, присутствует пародирование действительности, все происходящее воспринимается словно сквозь призму кривого зеркала. В пьесах Надежды Птушкиной и Марии Арбатовой героини существуют словно в ином, карнавальном измерении и видят окружающую действительность в особом, «зеркальном» ракурсе.

Зеркало способствует созданию пространственно-временной многомерности и является важным инструментом в познании человеком не только окружающей действительности, но и собственного Я, поскольку разглядывая себя в зеркале, он воспринимает иллюзорный образ, отраженный амальгамой, и видит свое зеркальное повторение (двойника). «Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому как зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — остранный отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» [1].